



# La vocation artistique entre don et don de soi

**Gisèle Sapiro**

DANS **ACTES DE LA RECHERCHE EN SCIENCES SOCIALES** 2007/3 n° 168 , PAGES 4 À 11  
ÉDITIONS **LE SEUIL**

**ISSN 0335-5322**

**ISBN 9782020917698**

**DOI 10.3917/arss.168.0004**

**Date de mise en ligne : 01/07/2007**

**Article disponible en ligne à l'adresse**

<https://shs.cairn.info/revue-actes-de-la-recherche-en-sciences-sociales-2007-3-page-4?lang=fr>



Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...  
Scannez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



**Distribution électronique Cairn.info pour Le Seuil.**

Vous avez l'autorisation de reproduire cet article dans les limites des conditions d'utilisation de Cairn.info ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Détails et conditions sur [Cairn.info/copyright](http:// Cairn.info/copyright).

Sauf dispositions légales contraires, les usages numériques à des fins pédagogiques des présentes ressources sont soumises à l'autorisation de l'Éditeur ou, le cas échéant, de l'organisme de gestion collective habilité à cet effet. Il en est ainsi notamment en France avec le CFC qui est l'organisme agréé en la matière.



L'INCULCATION DE LA VOCATION, Sébastien-Charles Giraud (1819–1892). Peint en 1853, ce *Souvenir d'atelier* est celui de son frère, Eugène Giraud, dont il a été l'élève avant d'entrer à l'École des Beaux-Arts.

# La vocation artistique entre don et don de soi

Les activités artistiques sont généralement considérées comme le terrain d'expression privilégié de l'individualité et de la subjectivité. Leur degré de personnalisation élevé est le corollaire de leur faible réglementation. Plutôt que des positions toutes faites, impliquant des tâches fixées au préalable auxquelles il faudrait s'ajuster, ce sont des positions à faire. Elles se distinguent sous ce rapport des espaces bureaucratiques et des professions organisées. À la routinisation des tâches et à l'interchangeabilité de leurs exécutants, elles opposent le charisme d'une personnalité unique, dont le nom propre constitue le capital symbolique. À la compétence certifiée, le don individuel. Au principe d'utilité qui régit les sociétés capitalistes, la gratuité des biens symboliques. C'est pourquoi l'orientation vers ces activités est conçue comme l'expression d'une vocation.

Les métiers à vocation sont des activités relativement rares, impliquant l'idée de mission, de service de la collectivité, de don de soi et de désintéressement. Ils requièrent une forme d'ascèse, un investissement total dans l'activité considérée comme fin en soi, sans recherche de profit temporel. Dérivé du verbe *vocare* (appeler), le terme de vocation a une double origine étymologique, juridique (invitation, assignation en justice) et religieuse. En allemand, *Beruf* désigne à la fois « profession » et « vocation ». Ce double sens s'origine dans la traduction de la Bible par Luther, qui assimile ainsi le travail à un devoir religieux<sup>1</sup>. Sans doute faut-il voir dans l'élaboration de cette éthique du travail une étape dans le processus d'intériorisation de la contrainte sociale qui va de pair avec le processus d'individualisation et de subjectivation de la responsabilité<sup>2</sup>. Selon la thèse de Max Weber<sup>3</sup>, ce sentiment de la vocation au sens quasi religieux a pu, à la faveur de l'affinité

---

1. Max Weber, *L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, trad. fr., Paris, Flammarion, coll. « Champs », 2003. 2. Paul Fauconnet, *La Responsabilité. Étude de sociologie*, Paris, Alcan, 1920. 3. M. Weber, *op. cit.*

élective entre l'ethos ascétique et une idéologie professionnelle fondée sur l'épargne, inspirer la conduite économique des premiers capitalistes.

Cependant, au XVIII<sup>e</sup> siècle, alors que l'usage de la notion d'intérêt se restreint au sens économique dans les théories des moralistes<sup>4</sup>, celle de désintéressement est revendiquée par un ensemble d'activités qui se définissent par opposition aux valeurs mercantiles et au travail manuel. D'abord réservée au domaine de la religion, la notion de désintéressement est transposée par Shaftesbury à celui de l'esthétique pour distinguer le plaisir esthétique des émotions vulgaires<sup>5</sup>. Cette idée est reprise et systématisée par Kant pour fonder sa philosophie esthétique. Distinguant, dans sa *Critique de la faculté de juger*, les jugements de goût des jugements de connaissance, Kant caractérise le goût esthétique comme un jugement sans concept, subjectif, à l'instar de l'attrait pour l'agréable. Mais alors que ce dernier vise à satisfaire des inclinations, donc un intérêt, le plaisir esthétique est, quant à lui, désintéressé. À la même époque, les avocats élaborent une éthique de désintéressement pour affirmer la priorité qu'ils accordent à l'honneur sur la fortune dans l'exercice de leur profession<sup>6</sup>.

C'est sous la bannière de cette notion de désintéressement que s'opère, à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, l'unification des différents arts autour d'une commune conception de l'œuvre comme fin en soi<sup>7</sup>. L'ethos de l'artiste lui commande de rechercher la perfection interne de l'œuvre indépendamment du suffrage du public. Cette conception est affirmée par une élite académique qui bénéficie des commandes, des charges officielles et du mécénat, pour se démarquer de ceux qui sont réduits à faire commerce de leurs œuvres. Consacrée par la création de l'Académie royale de peinture et de sculpture de Paris en 1648, l'élévation de la peinture et de la sculpture au statut d'arts « libéraux », distincts de l'artisanat et du commerce, implique l'interdiction, pour les académiciens, de tenir boutique et de vendre des œuvres autres que les leurs<sup>8</sup>. En littérature, le développement du marché du livre au XVIII<sup>e</sup> siècle creuse l'écart entre « l'aristocratie » des gens de lettres et la bohème littéraire qui vit tant bien que mal de sa plume<sup>9</sup>.

C'est pourtant le développement du marché des biens symboliques après la désintégration de l'organisation corporatiste d'Ancien Régime qui, en renversant l'ordre temporel entre l'offre et la demande et en imposant la concurrence entre des produits culturels pour lesquels il faut créer cette demande, va favoriser l'affirmation

4. Albert O. Hirschmann, *Les Passions et les intérêts*, trad. fr., Paris, PUF, 1980, rééd. coll. « Quadrige », 1997.

5. Ernst Cassirer, *La Philosophie des Lumières*, trad. fr., Paris, Fayard, 1966 [1932], p. 308 sq. ; Werner Strube, « 'Interesselosigkeit'. Zur Geschichte eines Grundbegriffs der Ästhetik », *Archiv für Begriffsgeschichte*, XXIII, 2, 1979, p. 148-174.

6. Lucien Karpik, *Les Avocats. Entre l'État, le public et le marché. XIII<sup>e</sup>–XX<sup>e</sup> siècles*, Paris, Gallimard, 1995, p. 89-91.

7. Martha Woodmansee, *The Author, Art and the Market. Rereading the History of Aesthetics*, New York, Columbia University Press, 1994.

8. Harrison et Cynthia White, *La Carrière des peintres au XIX<sup>e</sup> siècle. Du système*

*académique au marché des impressionnistes*, Paris, Flammarion, 1991 [1<sup>re</sup> éd. 1965] ; Raymonde Moulin, « De l'artisan au professionnel : l'artiste », *Sociologie du travail*, 4, octobre-décembre 1983, p. 388-403 ; *L'Artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, 1992, rééd. coll. « Champs », 1997, p. 252 ; Martin Warnke, *L'Artiste et la Cour. Aux origines de l'artiste*

*moderne*, trad. fr., Paris, Éd. de la MSH, 1989 ; Nathalie Heinrich, *Du Peintre à l'artiste. Artisans et académiciens à l'âge classique*, Paris, Minuit, 1993.

9. Robert Darnton, *Bohème littéraire et révolution. Le monde des livres au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Gallimard-Seuil, 1983.

de l'idéologie romantique du créateur incréé parallèlement à la figure de « l'entrepreneur » incarnée par Balzac ou Beethoven<sup>10</sup>. Expression extrême de l'individualisme moderne et du processus déjà évoqué de subjectivation de la responsabilité, le modèle vocationnel devient, avec le transfert de la fonction sacrée de la religion à la production culturelle, le mode privilégié de l'exercice des métiers artistiques, ou plutôt le modèle revendiqué par une élite qui parvient à imposer cette représentation socialement. À partir du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, une fraction d'artistes se détache du système académique pour affirmer un idéal de liberté emprunté aux écrivains<sup>11</sup>.

Un tel idéal de liberté est étroitement lié au caractère imprédictible que l'on prête désormais au travail artistique, conçu non plus comme exécution mais comme création. La conception vocationnelle de l'art n'oppose cependant pas le don au travail ni à l'apprentissage comme en témoignent le nombre incalculable d'heures et l'effort que Flaubert investit dans son œuvre, ce dont il ne se cache pas dans sa correspondance. Elle est au contraire étroitement liée à un ethos ascétique qui la démarque de l'amateurisme à la fois éclairé et distancié des élites contre lequel il s'affirme. Si la notion de « travail » a pu être affichée par des instances professionnelles comme la Confédération des travailleurs intellectuels, fondée en 1920, dans le cadre des luttes pour l'obtention de droits sociaux, on ne peut pour autant réduire l'analyse sociologique des activités artistiques à cette notion mal définie. La conception vocationnelle de l'art suppose en effet un investissement total, souvent manifesté à travers la souffrance corporelle ou morale qu'il engendre, et qui vise à se distinguer de l'exécution routinière de tâches prédéfinies, qu'il s'agisse de l'artisanat, de l'académisme ou de la bureaucratie. L'imprédictibilité et l'originalité deviennent alors les principes par lesquels les champs de production culturelle manifestent leur distance par rapport à ces univers et sur lesquels repose le mode de valorisation des œuvres. L'originalité artistique tient dans la forme, le style, plutôt que dans les idées. Cette conception est codifiée sous la Révolution dans le domaine du livre avec la législation sur le droit d'auteur qui sera étendue en 1902 aux créations artistiques, formalisant la différence entre propriété littéraire (et bientôt artistique) et propriété industrielle<sup>12</sup>. Faisant écho à la nouvelle idéologie individualiste, l'originalité apparaît dès lors comme l'expression suprême de la personnalité singulière du créateur<sup>13</sup>.

Les valeurs d'imprédictibilité et d'originalité expliquent que, si la notion de vocation n'est pas étrangère à l'idée de prédestination qui est associée au sentiment

**10.** Pierre Bourdieu, « Le marché des biens symboliques », *L'Année sociologique*, 22, 1971, p. 53-54 et « Bref impromptu sur Beethoven artiste entrepreneur », *Sociétés et représentations*, 11, février 2001, p. 15-18. Voir aussi Tia DeNora, « Beethoven et l'invention du génie », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 110,

décembre 1995, p. 36-45 ; *Beethoven and the Construction of Genius: Musical Politics in Vienna, 1792-1803*, Berkeley, University of California Press, 1995.

**11.** H. et C. White, *op. cit.*, p. 87 sq. ; Pierre Bourdieu, « L'institutionnalisation de l'anomie », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, 19-20, juin 1987, p. 6-19.

**12.** Carla Hesse, *Publishing and Cultural Politics in Revolutionary Paris 1789-1810*, Berkeley, University of California Press, 1991, chap. 3 ; M. Woodmansee, *op. cit.*, chap. 2 ; Roger Chartier, *Inscrire et effacer. Culture écrite et littérature (X<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles)*, Paris, Gallimard-Seuil, 2005, p. 177-192 ; Gisèle Sapiro et Boris Gobille, « Propriétaires

ou travailleurs intellectuels? Les écrivains français en quête de statut », *Le Mouvement social*, 214, janvier-mars 2006, p. 119-145.

**13.** Roland Mortier, *L'Originalité*, Paris, Droz, 1982. Sur le paradigme de singularité, voir Nathalie Heinich, *L'Élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 2005.

d'élection, elle s'enracine dans une profonde dénégation des mécanismes sociaux qui participent de sa formation au niveau collectif et individuel. Comme le soulignait Charles Suaud dans son étude de la vocation religieuse, « les déterminants sociaux n'agissent jamais en ce domaine que sous la forme transfigurée de croyances religieuses ». Construire la vocation comme fait social suppose donc d'étudier « les pratiques par lesquelles ces conditions sont transformées en motivations<sup>14</sup> ».

À la différence des vocations religieuses qui sont fortement suscitées et encadrées par l'institution, les vocations artistiques semblent se former hors de toute structure contraignante. Elles sont conçues comme un don qui va peu à peu se révéler sur le mode charismatique, selon la définition wébérienne, à travers la reconnaissance d'un cercle qui s'élargit de l'entourage proche à un public. Il faut toutefois distinguer les vocations artistiques selon le rôle plus ou moins grand que jouent précisément les institutions dans leur encadrement. Sous ce rapport, les activités de création se différencient globalement des métiers d'interprètes, danseur ou musicien, dans lesquelles les instances de formation prennent en charge le « dressage » des corps dès le plus jeune âge<sup>15</sup>. Mais cette condition est plus l'expression du degré d'institutionnalisation et de monopolisation de cette activité par une institution (l'Opéra pour les danseurs classiques, le Conservatoire pour les musiciens), en rapport avec sa légitimité, qu'un trait spécifique à ces activités : les nouveaux modes de découverte de « talents » dans la chanson de variété montrent que la « vocation » peut non seulement naître en dehors de tout encadrement institutionnel mais que sa matérialisation en une carrière professionnelle peut échapper aux instances de formation existantes.

Parmi les activités de création, le rôle des instances de formation spécifique varie également. Issus des corporations d'Ancien Régime, les arts plastiques et la musique se sont élevés, on l'a dit, au rang d'arts libéraux par le système académique, sur le modèle de la littérature. Si le taux élevé de reproduction sociale et le rôle déterminant que joue souvent un membre de la famille – à l'instar du père de Mozart<sup>16</sup> – comme initiateur ou modèle dans ces professions rappellent l'importance de la transmission précoce des savoir-faire et de l'éducation du goût, les académies ont relayé les familles en systématisant ce savoir<sup>17</sup>. L'art n'a commencé à s'en dégager que dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, sur le modèle de la littérature encore une fois. De toutes les activités artistiques, la littérature apparaît comme la moins déterminée socialement, parce qu'elle ne repose sur aucune formation spécifique. Le développement des ateliers d'écriture est relativement tardif, et s'il commence à être reconnu comme mode

14. Charles Suaud, *La Vocation : conversion et reconversion des prêtres ruraux*, Paris, Minuit, 1978, p. 9.

15. Sylvia Faure, *Apprendre par corps : socio-anthropologie des techniques de danse*, Paris, La Dispute, 2000.

16. Norbert Elias, *Mozart, sociologie d'un génie*, trad. fr., Paris, Seuil, 1991.

17. Au XIX<sup>e</sup> siècle, près d'un(e) peintre sur cinq candidats au Salon est fils ou fille d'artiste contre 6 % d'écrivains. Mais seuls 5 % des peintres candidats au salon ont

été formés dans le cadre familial exclusivement, tandis que plus de la moitié d'entre eux (et près de deux tiers des exposants) ont reçu l'enseignement d'un professeur de l'École des Beaux-Arts ou d'un membre de l'Institut (Andrée Sfeir-Semler, *Die Maler*

*am Pariser Salon : 1791 – 1880*, Francfort-sur-le-Main–New York, Campus Verlag, 1992, Paris, Éd. de la MSH, 1992, p. 288).

d'accès légitime au métier d'écrivain aux États-Unis, les résistances à l'idée que l'écriture puisse s'enseigner sont encore très vives en France. Elle est une des plus individualistes aussi, la vocation littéraire étant l'expression de « l'appel » ressenti par un sujet créateur hors de toute inculcation.

Malgré leur caractère subjectif et leur indétermination apparente, il existe bien des conditions sociales de formation et de matérialisation des vocations artistiques. La première condition est la constitution socio-historique de ces activités reconues socialement comme des métiers à vocation. Ce processus est le fruit de l'autonomisation de ces activités et de la sociogenèse d'une *illusio*, d'une croyance dans le jeu, qui fait que les individus qui y adhèrent sont prêts à s'y donner entièrement, en sacrifiant souvent le confort matériel, la sécurité, parfois la vie de famille. Ce don de soi apparaît comme désintéressé parce qu'il se fonde sur le renoncement aux profits temporels et la prise de risque liée aux aléas de la carrière, mais c'est dans l'espoir de bénéfices symboliques différés : reconnaissance, renom, gloire. La propension à sacraliser les produits de la culture légitime s'est en effet répandue par-delà les cercles de lettrés dans les sociétés modernes, ainsi qu'en témoigne le culte des créateurs et des artistes comme êtres à part, dont les biographies tiennent des hagiographies de saints<sup>18</sup>.

La deuxième condition de la formation de la vocation est l'adhésion individuelle à cette croyance. Celle-ci repose sur l'inculcation de valeurs littéraires, artistiques ou musicales, qui est prise en charge par les familles et/ou les instances de formation, de l'école aux institutions plus spécifiques. Mais entre l'intériorisation des valeurs artistiques sous forme de dispositions et leur matérialisation en une vocation déclarée et reconnue, il y a un saut qui nécessite un examen particulier. Sous ce rapport, il faut une fois de plus distinguer les activités régies par des instances de formation spécifiques des autres. Comme pour la religion, la vocation est pour les premières le produit d'un projet collectif associant la famille et une institution à laquelle l'enfant « élu » est confié et dans le cadre de laquelle s'effectue très tôt le travail d'inculcation systématique, qui passe souvent par une ascèse corporelle (c'est le cas pour la danse et la musique). L'orientation vers la création artistique apparaît en revanche comme un projet plus personnel et plus tardif, même si la « vocation » peut être précoce. Cette orientation doit être pensée non seulement comme un choix positif, tel qu'il est souvent reconstruit, mais aussi comme un mode de reconversion du capital culturel hérité et/ou acquis à la suite d'une déviation de la trajectoire probable, qui peut être due à des accidents biographiques (guerre, maladie, échec scolaire, etc.) ou à une instabilité de la position familiale (ascension, déclin, position en porte-à-faux). Les chances de réalisation de ce projet sont d'autant plus élevées qu'elles rencontrent l'approbation et les encouragements de

18. Jurij M. Lotman, « Il diritto alla biografia », in *La Semiosfera*, Venise, Marsilio Editori, 1984.

l'entourage familial, comme l'illustre l'exemple idéaltypique de Borges, mais les nombreux cas de rupture entraînés par le choix de la vie d'artiste, selon le modèle rimbaldien, et la figure de l'artiste maudit, rappellent l'écart avec la respectabilité bourgeoise contre laquelle il s'est constitué, et les représentations négatives dont il fait l'objet au XIX<sup>e</sup> siècle dans les fractions dominantes de la classe dominante.

Ces représentations ont toutefois évolué sous l'effet de l'institutionnalisation de la croyance dans l'art, à la faveur de sa transmission par le système scolaire et du développement de politiques d'aide à la production culturelle, en France et ailleurs<sup>19</sup>. Cette politique, peu à peu étendue des domaines les plus légitimes comme la littérature, la musique et les arts plastiques, à de nouveaux secteurs comme le cinéma – lequel fut reconnu comme un art en France sous l'autorité d'André Malraux, lors de la mise en place du premier ministère des Affaires culturelles en 1958 –, a contribué en retour à la professionnalisation des métiers de création, légitimant dans une certaine mesure la vocation artistique auprès des classes dominantes, surtout lorsqu'elle s'accompagne de succès publics et de marques de consécration (prix, distinctions, honneurs) qui rapportent gloire et considération sociale. La généralisation de la scolarisation a entraîné, parallèlement, l'essor des marchés de la production culturelle et la multiplication des vocations, encouragées par la diversification des possibilités de carrières artistiques.

Le capital culturel hérité et la proximité au(x) centre(s) de la vie culturelle dès le plus jeune âge demeurent toutefois des conditions d'accès à la reconnaissance symbolique et nationale dans les domaines de la culture légitime. La part des « héritiers » (enfants de cadres supérieurs, professions intellectuelles ou artistes) y est très élevée, avec des variations assez importantes selon les secteurs et les spécialités (le recrutement social des musiciens d'instruments à vent, les cuivres en particulier, est nettement plus « bas » que celui des cordes). Ceci ne constitue pas tant un indicateur des conditions de formation de la vocation que des atouts nécessaires pour la mener à bien<sup>20</sup>.

Une des évolutions les plus importantes consiste dans la féminisation de ces professions. Amorcée dès le XVIII<sup>e</sup> siècle dans la littérature et dans la peinture – autour de l'atelier de Greuze, puis celui de David –, à la faveur du développement des marchés du livre et de l'art, elle est demeurée très limitée parmi les auteurs

19. Voir notamment Philippe Urfalino, *L'Invention de la politique culturelle*, Paris, La Documentation française, 1996 et Vincent Dubois, *La Politique culturelle. Genèse d'une catégorie d'intervention publique*, Paris, Belin, 1999.

20. Au XIX<sup>e</sup> siècle, les peintres sont deux fois plus souvent enfants d'artisans et de commerçants que les écrivains (43,1 % contre 20,8 %), mais environ deux sur cinq

sont nés à Paris, contre un tiers des écrivains à l'époque ; voir A. Sfeir-Semler, *op. cit.*, p. 504-505 ; les données sur les écrivains sont tirées de l'enquête de Rémy Ponton, « Le champ littéraire de 1865 à 1906 », thèse de doctorat de 3<sup>e</sup> cycle, Université Paris V, 1977. Dans les années 1980, le recrutement social des artistes est beaucoup plus élevé : près de la moitié sont des « héritiers », moins de 10 % sont fils d'ouvriers ; R. Moulin,

*L'Artiste, l'institution et le marché*, *op. cit.*, chap. VII. Sur les musiciens, voir Bernard Lehmann, *L'Orchestre dans tous ses éclats. Ethnographie des formations symphoniques*, Paris, La Découverte, 2002, chap. 2, et Philippe Coulangeon, *Les Musiciens interprètes en France*, Paris, La Documentation française, 2004, chap. 3, en particulier, p. 115, la comparaison entre le recrutement des interprètes de musique savante et de

musique populaire, qui montre que les premiers se recrutent davantage que les seconds – 13 % contre 4 % – parmi les fils et filles de musiciens et moins parmi les enfants de classes populaires : 18 % contre 31 %. Sur les écrivains aujourd'hui, voir Bernard Lahire, *La Condition littéraire. La double vie des écrivains*, Paris, La Découverte, 2006.

et artistes les plus consacrés au XIX<sup>e</sup> siècle<sup>21</sup>. La scolarisation des filles et leur accès à l'emploi a entraîné une accélération du mouvement au cours du XX<sup>e</sup> siècle, freinée par l'exclusion des femmes des professions libérales et intellectuelles dans les régimes autoritaires. De nos jours, la part des femmes dans les carrières artistiques varie selon le secteur et selon la spécialité. La danse est la plus féminisée (autour de deux tiers), la musique la moins (un quart), les arts plastiques enregistrant dès les années 1980 un taux de 37 % équivalent à la part des femmes dans la population active<sup>22</sup>. Parmi les musiciens, les instruments à vent sont, par exemple, très peu féminisés, à la différence des cordes<sup>23</sup>. Comme l'illustre le cas des clarinettes, les femmes continuent à rencontrer des obstacles, les conditions de la concurrence inégale avec les hommes induisant en outre une plus grande sélection sociale.

Un autre changement majeur réside dans la remise en cause de la place de la culture humaniste classique dans la formation des élites. Concurrencée depuis le XIX<sup>e</sup> siècle par la culture scientifique, qui fut intégrée à l'enseignement secondaire en France dès la réforme de 1902, elle s'est vue reléguée au deuxième rang à partir des années 1960. De nos jours, l'enseignement littéraire traditionnel est remis en cause, ce qui peut modifier le rapport sacralisant à la culture légitime.

Enfin, on assiste aujourd'hui à une nouvelle phase de croissance des industries culturelles qui cherchent à rationaliser la production de biens symboliques et à améliorer leur rendement sur le court terme en réduisant les coûts. Le contournement des intermédiaires avec le public, à savoir les instances traditionnelles de formation et de légitimation (la critique), relève de ce genre de stratégies. Le recrutement des « vocations » pour ce type d'opération, illustré par les castings de chansons de variétés, s'appuie sur l'idéologie du don individuel réduite à sa plus simple expression, qui est sa forme la plus répandue, tout en contribuant à la conforter par la mise en scène publique des procédures de sélection. Il rencontre les aspirations de nombre de ceux qui, à l'instar des écrivains populaires du début du XX<sup>e</sup> siècle<sup>24</sup>, se trouvent exclus du système de la culture légitime faute de capitaux, en particulier le capital culturel hérité.

Ces transformations menacent les hiérarchies culturelles établies. Sans qu'on puisse dire si elles seront en mesure de les renverser, elles contribuent à redéfinir les contours de la culture légitime et à désacraliser, au moins en partie, les œuvres du patrimoine culturel, autorisant ainsi la multiplication de vocations individuelles hors des sentiers traditionnels de leur formation.

**21.** Au XIX<sup>e</sup> siècle, la part des femmes ayant exposé dans le Salon s'élevait à 13%, ce taux montant à 20% pour les refusées du Salon; à la fin du XX<sup>e</sup> siècle, elle atteint 37%; A. Sfeir-Semler, *op. cit.*, p. 262 sq.; R. Moulin, *op. cit.*, p. 277 sq.; Christine Planté, *La Petite Sœur de Balzac. Essai sur la femme auteur*, Paris, Seuil, 1989; Monique de Saint-Martin, «Les "femmes-

écrivains" et le champ littéraire», *Actes de la recherche en sciences sociales*, 83, juin 1990, p. 53.

**22.** Selon l'enquête menée par le Département des études de la prospective du ministère de la Culture et de la Communication sur les danseurs, la part des femmes atteint 68% chez les intermittents en France. Ils se recrutent très

largement parmi les enfants de professionnels du spectacle et de cadres et professions intellectuelles supérieures. Voir Pierre-Emmanuel Sorignet, «Danser au-delà de la douleur», *Actes de la recherche en sciences sociales*, 163, juin 2006, p. 50. Pour les musiciens interprètes, voir Hyacinthe Ravet et Philippe Coulangeon, «La division sexuelle du travail chez les

musiciens français», *Sociologie du travail*, 3, 2003.

**23.** B. Lehmann, *op. cit.*, p. 81-83; P. Coulangeon, *op. cit.*, chap. 3.

**24.** Anne-Marie Thiesse, «Les infortunes littéraires. Carrières des romanciers populaires à la Belle Époque», *Actes de la recherche en sciences sociales*, 60, novembre 1985, p. 31-46.